

URBANISTICA E ILLUMINISMO A MADRID

dal viale del Prado al piano di Silvestre Perez

Carlos Sambricio

Poche volte è stato fatto in Spagna uno studio sulla architettura della seconda metà del XVIII secolo, seguendo schemi paralleli a quelli dell'Europa della Ragione. Accettati due o tre nomi, senza vincoli di continuità tra di loro, passando da Churriguera a Ventura Rodriguez e da questo a Juan de Villanueva, e conoscendo allo stesso tempo la fortuna che ebbero alla Corte dei Borboni gli architetti italiani o francesi, abbiamo realizzato questo studio in forma concisa, senza menzionare in ogni momento i problemi che sorgono in settanta anni di architettura, e ignorando allo stesso tempo la presenza in Spagna di un pensiero architettonico.

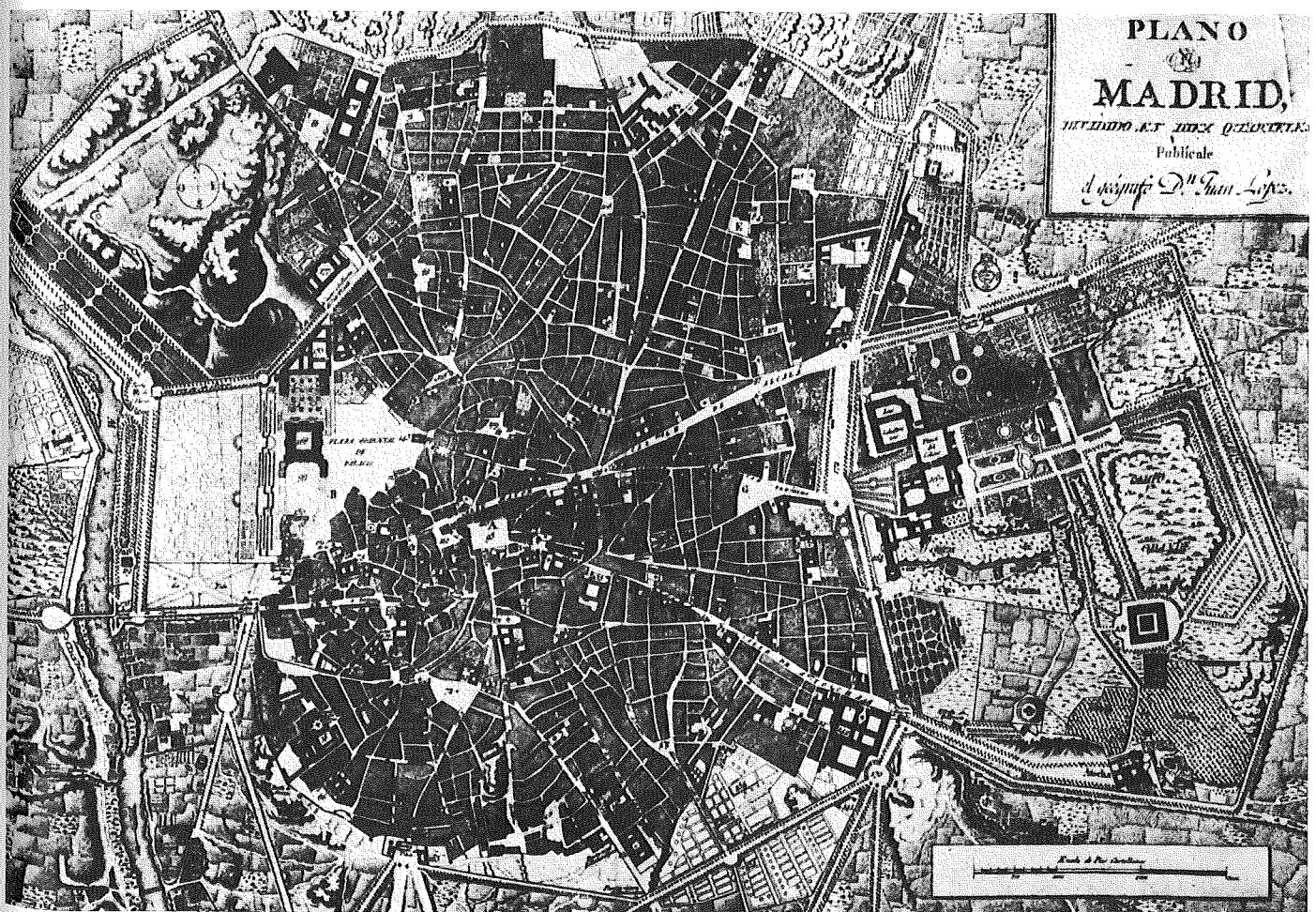
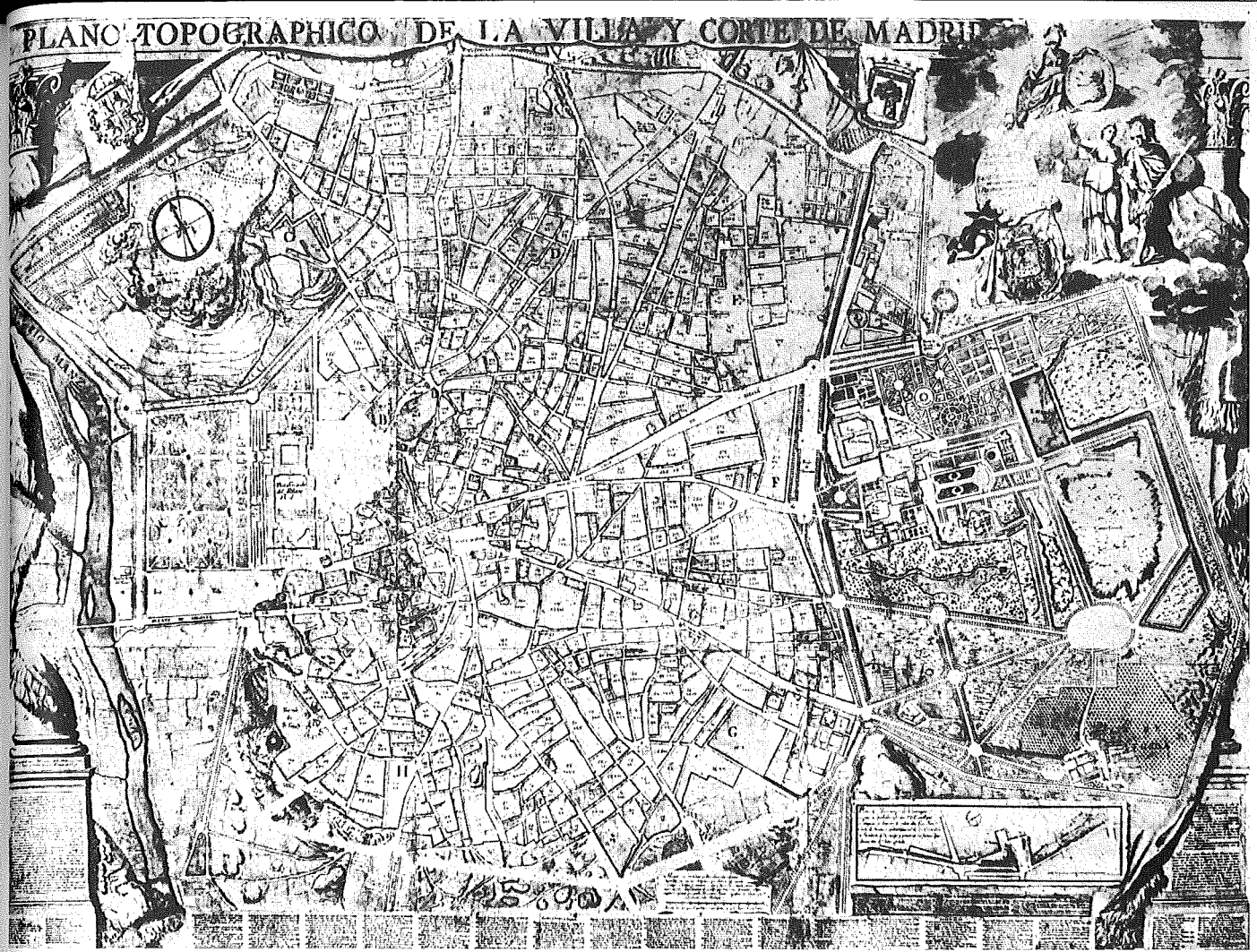
Dal primo momento il problema della architettura di questo periodo, confusamente definito neoclassico, è definito dalla necessità di una periodizzazione, trattando non solo delle realizzazioni effettuate, ma soprattutto della evoluzione delle idee. In una Spagna in cui in pochi anni passa da un sistema confuso, nel quale è il monarca

che deve portare la «Luce», a Jose Napoleon col quale il paese lotta per adottare schemi nuovi, più vicini alle realtà francesi o lombarde, il concetto di Adorno secondo il quale «...l'umanità, invece di entrare in uno stato veramente umano, sfociò in una nuova forma di barbarie»¹, è confermato dalla sconfitta dell'ideale «illustrato» e dal ritorno all'assolutismo.

L'esistenza di un primo pensiero razionalista già all'inizio del sec. XVIII, condiziona in modo preciso lo sviluppo del nuovo concetto nella seconda metà del secolo². Le critiche nascono nei primi momenti come conseguenza di una situazione economicamente caotica, quando si insiste reiteratamente nel sostituire una architettura ornamentale con un'altra non solo più classica ma anche e soprattutto più economica, ed è con l'arrivo in Spagna di una serie di architetti italiani o francesi, chiamati dai Borboni, che si possono porre le basi della confusione. Divulgato tra gli architetti spagnoli un nuovo barocco, un barocco

classicista più vicino alle realizzazioni di Juvarra a Torino o di Vanvitelli a Caserta, nasce tra gli Spagnoli il problema della sua accettazione e del suo senso.

La presenza di un barocco classicista che sostituisce il tradizionale barocco spagnolo, nascerà lo sviluppo della iniziale alternativa razionale. Così, quello che in Europa negli anni sessanta è un punto di partenza per successivi tentativi per una architettura razionale, in Spagna, dove i problemi della società sono particolarmente gravi, dove esiste un chiaro divario tra quello che si può considerare come la vecchia struttura e quello che comincia ad intendersi come la soluzione enciclopedica, l'immagine del barocco classicista si converte nella soluzione perfetta. Accettato come moda, senza comprendere che non ha nulla a che vedere con quello che in Europa comincia a concepirsi come l'arte delle rovine, due immagini distinte del classicismo si contrappongono, adottando ognuna un senso differente.



Non sorprende che i vecchi architetti che nei primi anni della loro vita hanno sviluppato un operare barocco, vicino allo schema di Churriguera, adottino in pochi anni la nuova forma, teoricamente più vicina all'immagine classicista. E questo intento (appoggiato e difeso da una critica letteraria che non comprende neppure il significato del cambiamento) viene esaltato ripetendo fino alla sazietà che questo è il nuovo esempio di architettura, differente e opposto all'antico gusto del barocco.

Tuttavia, parallelamente a tutto ciò, continua ad esistere l'alternativa razionale. Senza precisare l'influenza che l'incipiente razionalismo della metà del secolo ebbe fra di loro, un gruppo di persone, alcuni architetti ed altri semplici studiosi, si dedicano alla divulgazione negli anni cinquanta delle polemiche di Frécier, gli articoli apparsi nel 1754 sul «*Mercure de France*», la lettera di Cochlin agli orefici o il saggio sulla architettura di Algarotti³. Giocano un ruolo di divulgatori, senza arrivare a definirsi in nessun momento, la difficoltà di sintetizzare il loro concetto di architettura si concretizza nella frase di uno di loro, Diego de Villanueva: «*...un esempio sarà molto più efficace per esprimere a Vm. i miei pensieri, e quattro o cinque descrizioni esprimerebbero più di molti volumi; ma dove si trovano? Io, in verità non ne ho trovato nessuno da proporre come modello di una vera architettura*»⁴.

Divulgatore di Laugier, di Cordemoy e degli italiani, Villanueva presenta una nuova alternativa che non ha influenza in Spagna — forse per la sua scarsa diffusione — e che in poco tempo viene assorbita dal mondo delle rovine. Egli stesso non comprende il significato che può avere il cambiamento, e seguendo negli ultimi tempi più Laugier che Lodoli, ritorna allo studio dell'antichità. Sorge inoltre nel panorama una nuova figura, quella di Jose de Hermosilla, discepolo spagnolo di Ferdinando Fuga. Avendo collaborato con lui negli anni cinquanta, conosce il processo del progetto dell'Albergo dei Poveri, le polemiche tra Fuga e Vanvitelli e gli schemi razionalisti del primo. Il suo ruolo, una volta in Spagna, sarà di grande importanza per la divulgazione di questo schema — definito come del primo classicismo — separato già dal concetto del barocco. E a partire da questo momento, quasi negli anni settanta, le quattro alternative di cui abbiamo parlato — barocco spagnolo, barocco classicista portato dagli italiani, i presunti razionalisti che poi evolvono fino alle rovine e la presenza per ultimo di un classicismo vicino a Fuga — si sviluppano parallelamente, generando schemi critici da una parte e un iniziale pensiero teorico dall'altra. Così, dipen-

dendo sempre dai temi che si sviluppano in Francia o in Italia, la teoria architettonica, descritta da Leugier, l'Enciclopedia, Patte e lo stesso Peyre, dal nuovo modello del classicismo, si sviluppa fino a quando negli ultimi anni del secolo si precisa la figura di Milizia, del quale si traducono in castigliano i principali testi⁵.

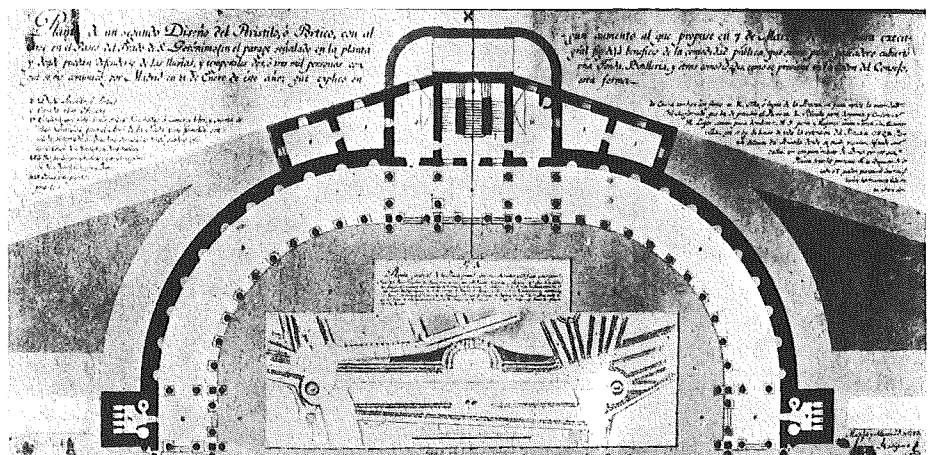
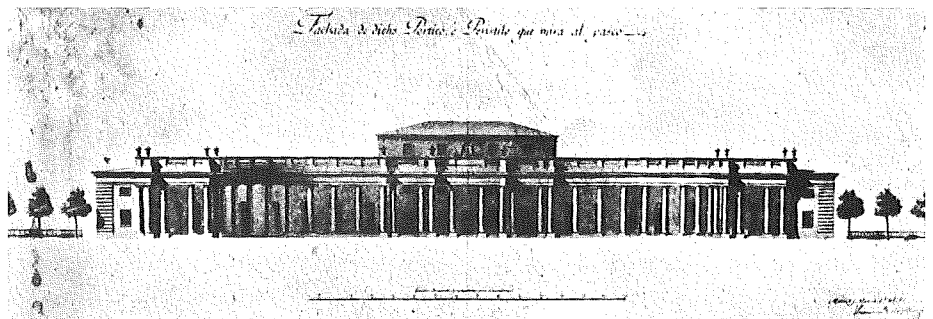
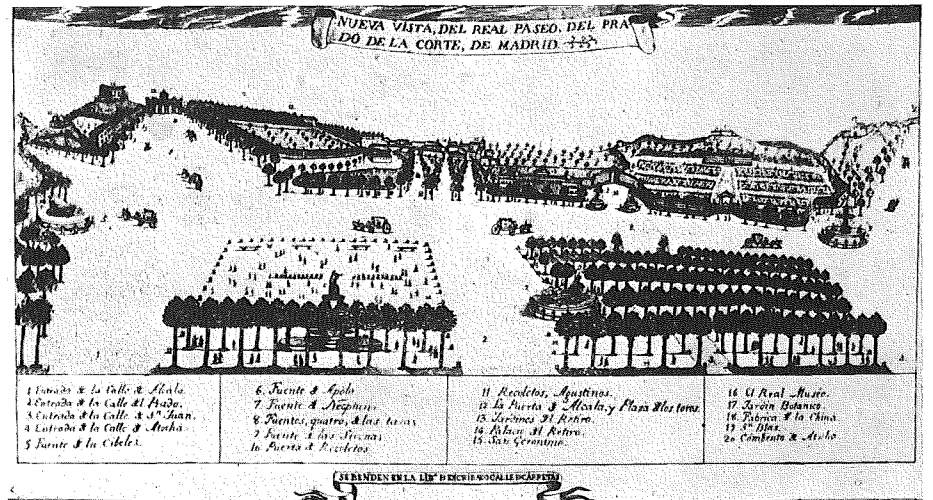
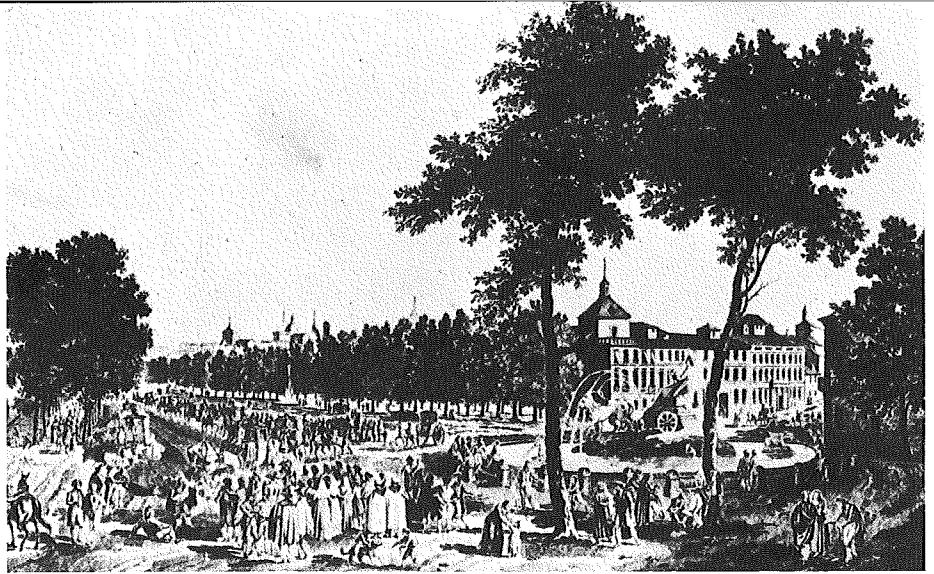
Possiamo allora dire che esiste in Spagna, nella stessa forma descritta da Kaufmann per la Francia, l'Italia o l'Inghilterra, una architettura della rivoluzione? Se per architettura della rivoluzione accettiamo il concetto enunciato da Patte che mette in evidenza «*...la rivoluzione che si è prodotta nel gusto della nostra architettura*», vale a dire che se il concetto implica un cambiamento radicale del gusto e della immagine dell'arte, allora effettivamente possiamo concordare con l'esistenza di questo sviluppo in Spagna. Se concepiamo la nuova architettura come il risultato di una pratica artigianale, come un tentativo di riconcepire il significato stesso della architettura, facendo in modo, come segnala Lodoli, che questa segua la filosofia; se comprendiamo che si tratta di una architettura rivoluzionaria perché rompe con gli schemi stabiliti, definiti e precisati da quei libri di architettura che stabilivano l'uso e la legge degli elementi che la compongono, allora possiamo dire che parlare della presenza in Spagna di una nuova architettura, ha un significato.

Così, è lo stesso Villanueva, a lamentarsi negli anni sessanta della preparazione e formazione dei giovani architetti, e che indica come fino ad allora «*...copiando Vignola o uno fra gli autori noti, con quattro composizioni che copiano dal maestro, già si chiamava architetto... I libri, per questa gente sono inutili, per alcuni perché non li comprendono ignorando le lingue, e per altri perché pochissime volte ne hanno sentito parlare dai loro maestri; e così non ci sono altre guide che le illustrazioni... e così sono solo capaci di delineare idee altrui*»⁶. La reazione verso la condizione dei giovani studenti non tarda, ed è interessante confrontare le biblioteche private degli architetti prima e dopo gli anni sessanta. E non solo a Madrid avviene un cambiamento, ma anche ad esempio a Valencia, per l'Accademia di Belle Arti di San Carlos da poco creata, si chiedono con insistenza le opere di Laugier, di Algarotti, si ricevono appena finiti di stampare i libri di Piranesi e a poco a poco si percepiscono i cambiamenti in modo chiaro. Tutto si trasforma nel paese, e l'influenza che ha l'Enciclopedia nel panorama intellettuale è, come ha indicato Sarrailh, decisiva⁷. Poco a poco una nuova idea si diffonde in Spagna, quella del dispotismo «illuminato». La necessità di educare un popolo, di far cambiare

la società verso schemi differenti, più vicini al mondo dei «Lumi», nasce da parte del potere stesso. Non sembra strano quindi che nell'arte, nella letteratura, gli ideali nuovi si impongano come conseguenza del cambiamento ideologico che si realizza.

Un problema richiede una speciale attenzione, è il significato che acquista il classicismo in Spagna. L'immagine classicista che si proietta dal 1760 al 1815 con l'arrivo della reazione, adotta in ogni momento un significato diverso, offrendo nei suoi primi momenti una duplice alternativa. Rappresentando due schemi diversi, l'ideale classico si scontra con i discepoli spagnoli di Vanvitelli e allo stesso tempo con quelli che abbozzano all'inizio una adeguata soluzione agli schemi razionalisti. Per gli spagnoli che seguono gli italiani, formati alla scuola che implica in pratica l'opera del Palazzo Reale, il criterio da seguire è semplice: si devono sostituire gli ornamenti, i fiori e le ghirlande che durante tanto tempo hanno caratterizzato quello che Damichs definiva come «la maschera» di Churriguera, con i nuovi elementi classicisti⁸. Ma da parte di quelli che progettano, seguendo le linee tracciate dai teorici francesi, di porre le basi della nuova architettura, il problema si incentra nell'adozione di un classicismo che coincida con la linea di Laugier, soprattutto quando le opinioni di Lodoli sul classicismo sono appena conosciute in Spagna, e solo alla fine del secolo il suo pensiero raggiunge attraverso l'eclettico Milizia, e certamente attraverso Memmo, una modesta diffusione. Ed è nella discussione sul modo e il senso di applicare la alternativa classicista, che avvengono i cambiamenti all'interno stesso dell'Accademia di Madrid, che si decide il senso del classicismo. L'Accademia di San Fernando, svolgeva una funzione differente da quella che avevano le altre Accademie europee. Così, continuando nel discorso introdotto prima, cioè che da parte del potere si cerca di potenziare un dispotismo «illuminato» in tutti i campi, nel seno stesso dell'Accademia si costituisce una Commissione di Architettura, incaricata di censurare, accettandole o meno, tutte le opere di pubblica utilità che si vogliano costruire in Spagna⁹. E questa commissione è costituita da quelle persone, che cercano di diffondere i nuovi ideali, le norme del classicismo che divulgano i teorici francesi. Non solo si sviluppa questo atteggiamento a Madrid, ma anche a poco a poco, a Barcellona, Valencia, Zaragoza, Valladolid o Sevilla, si costituiscono Accademie di Belle Arti, non già con lo scopo di insegnare, ma soprattutto di dirigere e anche di censurare l'architettura che viene realizzata nel paese.

Così, nello stesso senso in cui pos-



a pag. 72:

Silvestre Perez, 1810. Nuovo assetto di Madrid sotto Jose Napoleon. Si sposta il centro della città, si crea un nuovo nucleo e si rielabora il Palazzo con le «Cortes», seguendo lo schema di Washington di unire il legislativo e l'esecutivo.

a pag. 73, in alto:

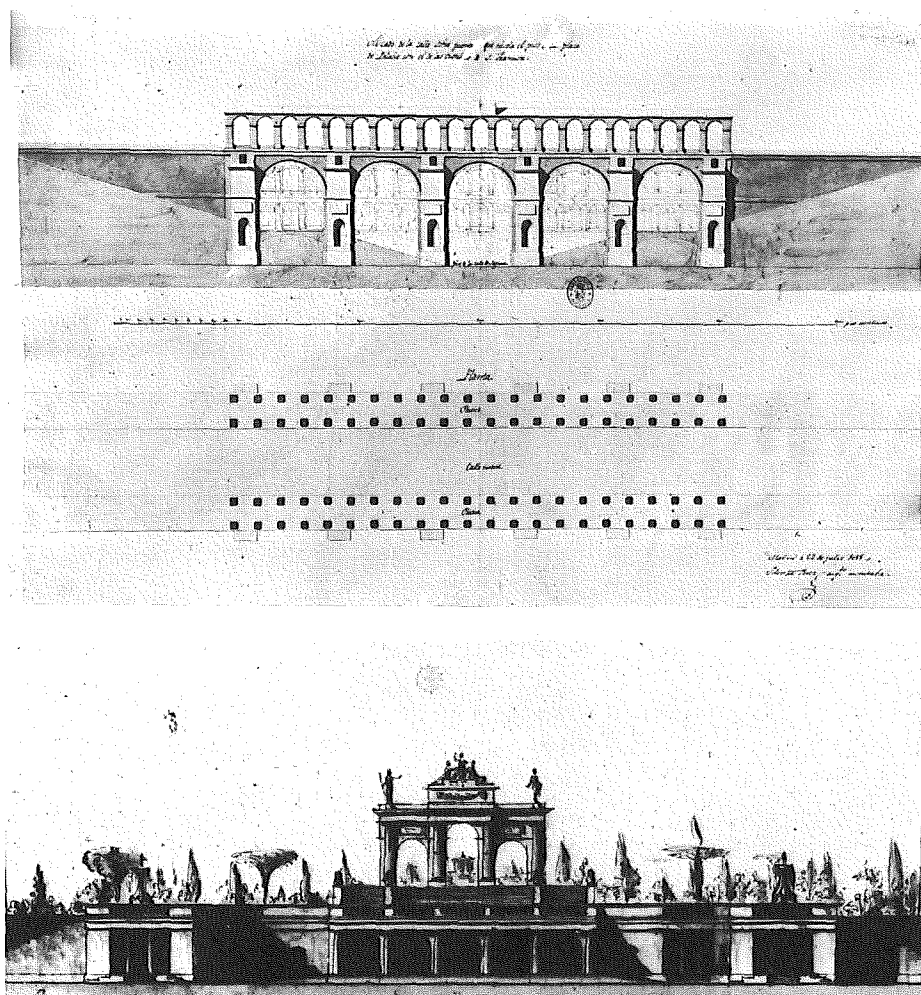
Madrid, piano di Espinosa, 1764. I due fronti, il fiume e i giardini reali ad ovest e il palazzo del «Buen Retiro», a est, vincolano la città a uno sviluppo nord-sud. L'asse che attraversa la città unisce i due palazzi, definendo nel suo intorno il centro economico della città.

a pag. 73, in basso:

Piano di Madrid di Juan Lopez. A partire dal XIX secolo si possono vedere gli interventi effettuati a Madrid da Carlo III, sistemazioni della cintura esterna e creazione di piazze alberate.

In questa pagina, dall'alto in basso:

veduta del viale del Prado dalla Porta di Alcalá; vista del viale del Prado con sullo sfondo la porta di Alcalá. Non è stato ancora costruito il Museo del Prado e si vede il punto per cui Ventura Rodriguez progetta il suo Peristilio. Ventura Rodriguez. Il Peristilio per il viale del Prado, Madrid 1783, prospetto e pianta.



in questa pagina, in alto:

Silvestre Perez, progetto per il viadotto

in basso:

Silvestre Perez, porta di ingresso a una città

nella pagina a fronte:

Silvestre Perez, Madrid 1810. Progetto di trasformazione della Chiesa di San Francesco in sala delle «Cortes». Piante e sezioni dell'edificio prima e dopo la trasformazione.

siamo studiare l'evoluzione e la modificazione dei temi, l'apparizione di nuovi soggetti architettonici, la città si evolve in forma concreta.

Così il concetto della città subisce durante la metà del XVIII secolo, una importante trasformazione. Dall'essere concepita come qualcosa di esclusivo ad una classe, intesa come dominio in cui questa può definire una serie di modifiche a suo piacimento, evolve negli ultimi anni del secolo, e grazie al cittadino — al nuovo individuo sorto dal processo della Ragione — cerca di convertirsi in Polis. Lottando allora contro le idee di imitazione, cercando di rivendicare una forma di vita concorde con l'ideale del mondo classico, la nuova città si concepisce non tanto con un criterio di agglomerazione di edifici — di monumenti, con il significato che acquistano nel nuovo concetto —, ma soprattutto come un posto in cui vivere. E in questo rapporto è tanto importante la dipendenza cittadino-polis, come quella della polis con l'individuo. In questo modo, nella evoluzione degli ideali che circolano nel XVIII secolo, si passa dal concetto enciclopedico della città con grandi viali, piazze e alberi, di una città in cui continua ad essere l'antica classe sociale quella che intraprenderà le riforme,

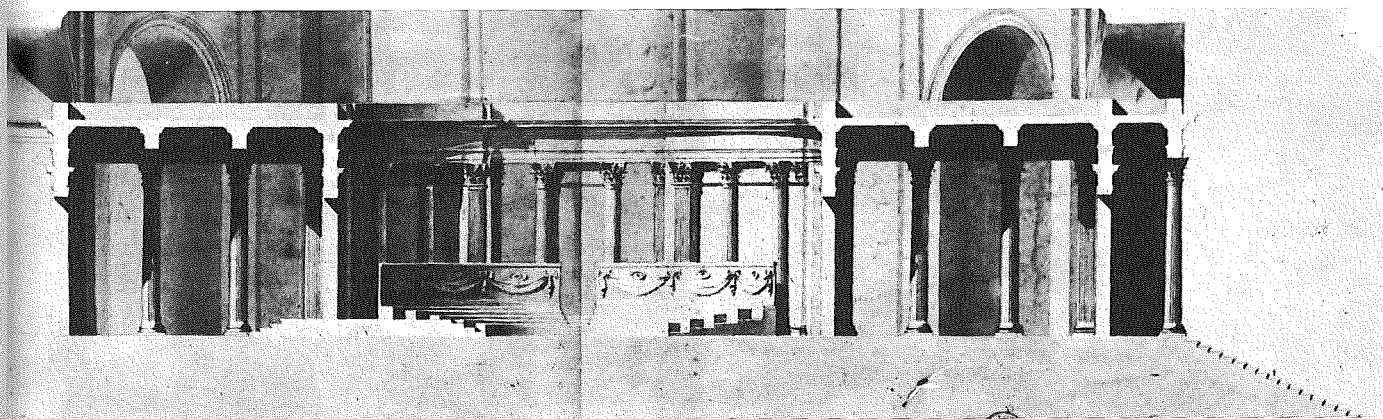
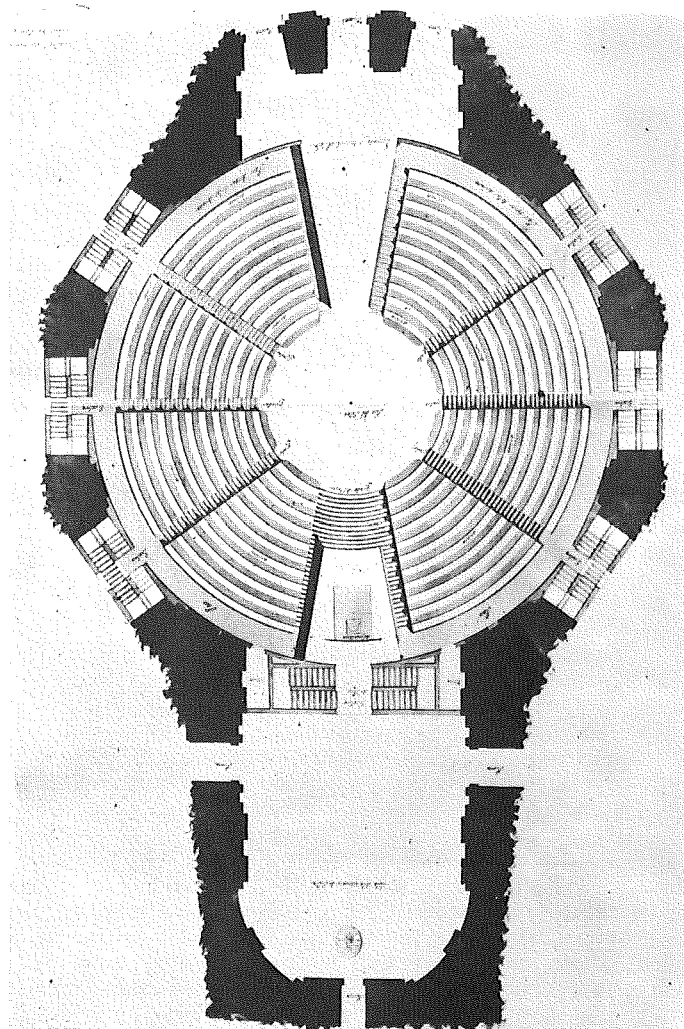
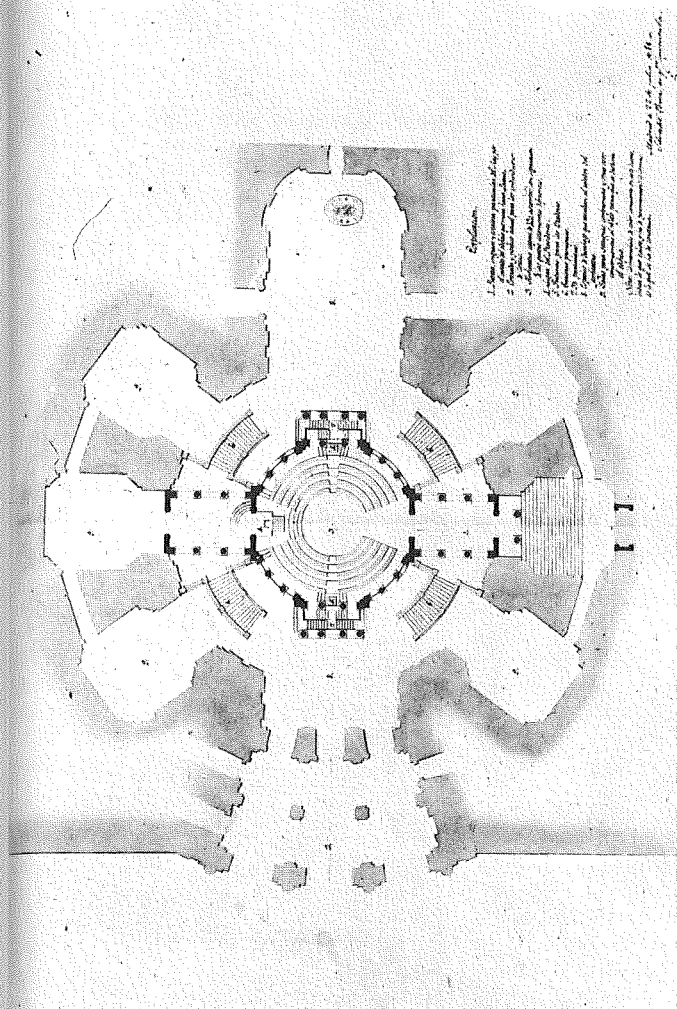
a una città nuova, più vicina all'immagine della festa rivoluzionaria, alla città dei grandi spazi aperti e del continuo spettacolo.

Madrid, la città concepita dai regnanti d'Austria, era perfettamente definita da due fronti laterali, che impedivano lo sviluppo e la crescita in quelle direzioni essendo possedimenti reali. Dato che la città era limitata nella parte ovest dal fiume Manzanares e dal giardino reale, dalla così detta Casa del Campo, la situazione del Palazzo Reale, madrilenno era simile al Palazzo di Torino, dato che si trovavano tutti e due su un terrapieno. Unendo i due fronti est ed ovest, un asse o una grande via attraversa la città nella sua totalità, collegando non solo i due palazzi — il Palazzo Reale e la residenza dei divertimenti, situata precisamente di fronte — ma delimitando anche, nel pieno centro della città, il centro economico, localizzato nella Plaza Mayor. E' precisamente in questo punto, o meglio nei dintorni di questo punto, che l'asse si divide, per dar luogo a tre vie distinte che sfociano su questo asse, delimitando un viale, preambolo o anticamera del secondo palazzo, del palazzo del Buen Retiro¹⁰.

Il problema sorge dunque con le riforme che intraprende Carlo III al ri-

torno da Napoli, nel 1759. All'arrivo a Madrid, trova una città sporca, senza illuminazione né fognature, senza lastricatura, nella quale anche il Palazzo è in costruzione. Per questo motivo ha un particolare significato il fatto che il Re rifiuti di vivere in città, e si stabilisca nell'altro palazzo, in quello del Buen Retiro. Circondato da giardini, abituato a Napoli, al palazzo che per lui comincia Vanvitelli a Caserta, vuole creare la sua Corte nel Buen Retiro, fuggendo per quanto gli è possibile da Madrid e andando all'Escorial o ad Aranjuez. E' in questo momento che inizia a Madrid un processo interessante che romperà la anteriore struttura della città. L'aristocrazia madrilenna, che abitava tradizionalmente nelle adiacenze dell'antico Alcazar, che aveva modellato nelle vie adiacenti alla Plaza Mayor un borgo barocco nel quale lo studio dell'architettura dei conventi, come è stato eseguito da Bonet Correa¹¹, definisce in maniera perfetta un modo di vita caratteristico della Corte Austriaca, desiderosa di abitare nelle vicinanze del Re, si trasferisce in massa stabilendosi nei punti confinanti con l'asse est, di fronte alla residenza reale.

Tra il Ritiro e la città, abbiamo già indicato la presenza di una strana an-



ticamera, concepita come un viale. Sarà quindi in questo viale, occupando il marciapiede opposto a quello della residenza reale, che sorgono i palazzi dell'aristocrazia, che sorge quello di Buena Ivista, Madinaceli, Alba, Tepa, Villahermosa...

L'avvicinamento al centro reale, ha in Madrid come prima conseguenza lo spostamento del centro di gravità della città. La antica concezione della città di Casa d'Austria, come ha esposto giustamente Julian Gallego in uno studio pubblicato da P. Francastel, manca quasi completamente di spazi aperti, contrapponendosi chiaramente all'immagine della Parigi di Enrico IV¹². Per questo, l'intento di definire un gran viale nei limiti stessi della città, di utilizzare come centro di svago una delle vie che cingono la città, ci fa identificare l'idea con lo spirito del momento. « Pour qu'une ville soit belle — scrive De Jaucout nell'Enciclopedia —, il faut que les principales rues conduisent aux portes; qu'elles soient perpendiculaires les unes aux autres, autant qu'il est possible, afin que les encoignures des maisons soient en angle droit;... Dans le concours des rues, on pratique des places, en conservant une uniformité dans la façade des hôtels ou des maisons qui l'entourent, et avec des statues et des fontaines ». E questa idea, somigliante a quella che ha Laugier della città quando propone la necessaria esistenza di piazze, angoli e vie, di grandi viali alberati, arriva nella Spagna del Conte di Aranda ed è sotto il suo mandato che si diffonde¹³.

Il significato che hanno quindi i Prados a Madrid, è una chiara manifestazione dell'esistenza di un'epoca « illustrada » nel paese. Una zona di contatto tra l'aristocrazia e il potere, una specie di zona franca nella città stessa, si adatta agli schemi che appaiono in Francia. Ma parlando concretamente di Madrid, un elemento rompe con la distribuzione del Prado ed è la presenza della Porta di Alcalá. Il Prado, inteso come asse, presenta in modo chiaro una dipendenza rispetto alla porta, e ancor più se ricordiamo il significato che hanno le porte nella architettura. Dalla concezione del Dietterlin fino al suo disegno barocco, la porta si definisce come il limite fra due concetti, tra l'interno che rappresenta la città, e l'esterno che è lo star fuori della città. La porta, quando si adegua per la sua funzione ad una certa immagine, fa sì che questa passi per determinati momenti. Le porte sono all'inizio concepite come barriere economiche, come barriere difensive, come elementi decorativi, finché finalmente nel barocco, con la stessa immagine della architettura gesuitica si definiscono come intelaiatura tra due spazi: quello del mondo conosciuto, e quello del terribile al di là. La porta,

nelle continue citazioni di Ignazio de Loyola, si converte nel limite delle nostre possibilità, in un punto di riferimento impreciso a partire dal quale entriamo nel mondo dell'ignoto, il mondo delle tenebre. E' in questo senso che le visioni del Bibiena, e dello stesso Piranesi, si caratterizzano per la loro vaghezza, per l'aria di possibile paura, che circonda le loro immagini. In quanto nella stessa maniera in cui Piranesi concepisce una scalinata in cui non si sa se si sale o si scende, creando quindi una sconcertante situazione di indeterminatezza nello spazio, gli archi che si succedono, le sue porte, ci confondono in un altro senso impedendoci di conoscere lo spazio in cui ci troviamo, ignorando non solo quando abbiamo attraversato il limite, ma soprattutto non sapendo quale limite abbiamo attraversato.

Così, prima la porta e poi l'arco trionfale, servono a darci il senso della teatralità e del classicismo simile a quello che ritroviamo in qualunque chiesa, in cui l'idea della doppia porta, una sulla strada e l'altra, pochi passi più all'interno, che ci permette già di entrare nel tempio, definiscono nello stesso modo uno spazio buio, situato tra tutte e due, e che ci dà la sensazione del confine. Benito Bails, il matematico e teorico dell'architettura, che introduce in Spagna gli schemi di Petit e di Panoptico, prima che « Le Carceri di Filadelfia » si diffondano in Spagna, ci dice come « ...il carattere delle porte deve essere diverso a seconda di quale sia la natura della popolazione e del luogo in cui si collocino... La parte più bella di una porta, deve essere senza dubbio quella esterna, però per questo non si deve aver cura di quella interna, ma anzi devono corrispondere l'una all'altra. Ma un punto fondamentale, è quello di comporre e preparare da una distanza sufficiente la parete, muretto o muro in cui va messa: perché restando la superficie della parete grezza e senza nessun ornamento, la decorazione della porta sembra una cosa sgradevole, la cui dissonanza sarà meno grave tuttavia se nelle vicinanze della piazza ci fossero, dentro o fuori, vie larghe e spaziose »¹⁴.

Il significato quindi del Prado, si amplia in una certa misura, essendo necessario studiare simultaneamente il viale e la sua relazione con la porta di Alcazar. Così, Jose de Hermosilla, l'architetto che realizza il viale, definisce allo stesso tempo di questo, la Porta e la via che sono in riferimento col Prado. Intesi quindi i tre elementi come parte di un tutto, il viale, la porta e la loro unione, diventa necessario rifiutare l'idea che pretende di fare del Prado un « Salone », nel quale i due grandi nuclei scultorei, la Cibeles e il Nettuno, opere tutte e due di Ventura Rodriguez, definiscono e delimitano il viale¹⁵. In questo senso le

modifiche che si realizzano a Madrid, sono esposte ai critici e ai viaggiatori che cercano di influire nell'architettura del loro momento. « Così come le nazioni barbare introdussero il cattivo gusto nelle parti che compongono e adornano una città, lo introdussero anche nella sua planimetria e distribuzione », dirà Ponz, che quasi seguendo i francesi, criticando le città della Casa d'Austria, segnala come « ...non ebbe cura di lasciare piazze regolari ad una certa distanza, dato che quelle che sono state lasciate meritano di più il nome di gomiti o sterrati »¹⁶.

Immagine quella del Prado e della Porta relativa ad una minoranza « illustrada », le riforme quindi di Carlo III si concretizzano nell'ordinare gli accessi, nel modificare le condizioni igieniche della città, nel lastricare e fare insomma nella città le trasformazioni che sembrano raccomandate dai diversi teorici del momento e che posteriormente pubblicherà l'Enciclopedia. Però di fronte al problema che abbiamo già sollevato della periodizzazione, il cambiamento di ideali si sintetizza negli ultimi anni del secolo, quando il nuovo criterio sorge nel panorama architettonico.

Il simbolo di Roma, l'intento di ritornare al mondo classico, inteso ora in modo diverso da come lo avevano assimilato i primi Enciclopedisti, si ritrova in un altro progetto concepito per Madrid durante il governo di José-Napoleon.

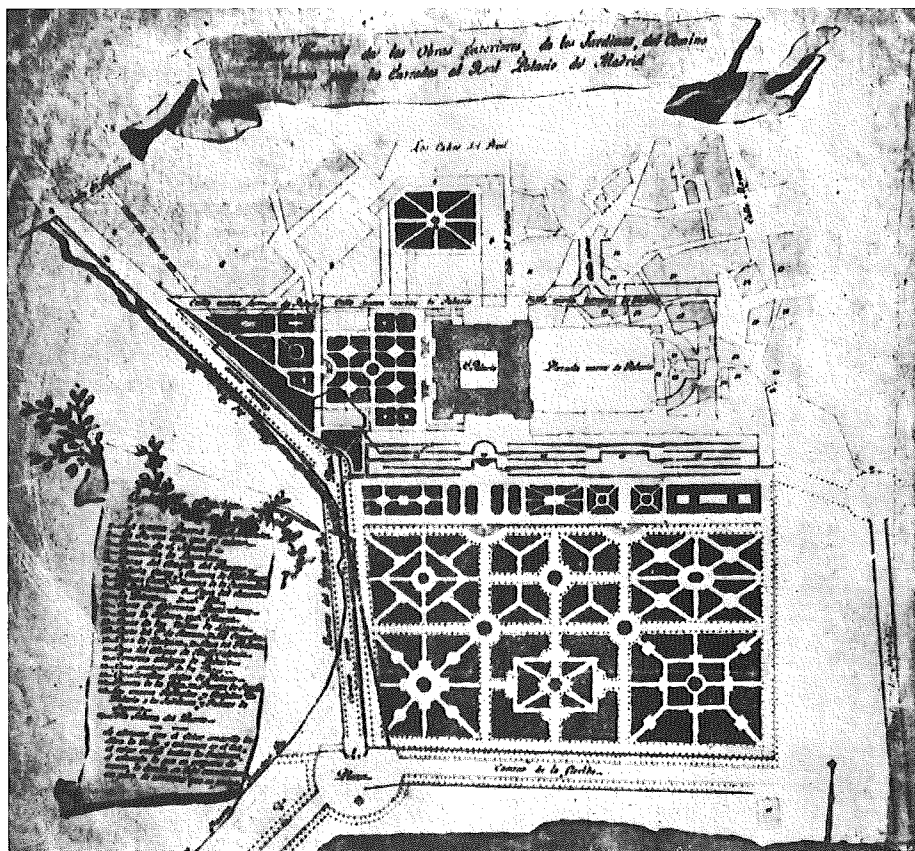
Il suo autore Silvestre Perez, è uno dei personaggi più particolari del momento in Spagna. Mentre abita a Roma nel 1790, frequenta Milizia di cui traduce le opere in spagnolo, e, protetto in quella città da Azara, ha contatti con tutti gli architetti, tanto francesi che italiani, che concepiscono il nuovo gusto. Conosce Valadier, Percier e Fontaine, Barbieri e tutto il circolo di architetti giacobini romani. La sua evoluzione, passando attraverso lo studio delle rovine e dell'antichità, per giustificare e per concepire una nuova immagine della società, sarà una delle più chiare nella Spagna della Ragione. Perez, per una serie di ragioni storiche, stabilisce relazioni con José-Napoleon fin dal primo momento del suo arrivo a Madrid, diventando il suo architetto ufficiale. E un progetto, la modifica dell'altro asse, lo sviluppo della cornice del Palazzo Reale, mostra perfettamente quale è l'immagine esistente nella società spagnola del momento¹⁷.

Per l'idea che abbiamo accennato del significato dei parchi, e soprattutto del fatto che sono dislocati nel centro urbano, in un momento come quello dell'inizio del secolo XIX, quando l'esplosione demografica ha superato i limiti della città, la sua crescita avviene dalla parte dell'asse nord-sud, pa-

elamente ai parchi e senza entrare essi per la loro condizione di pamonio reale. Per questo è interessante che Silvestre Perez concepisca progetto di rimodellamento di tutta la serie di spazi urbani, proprio nel centro asse della città, cioè nella parte viene definita dal palazzo reale e i suoi dintorni.

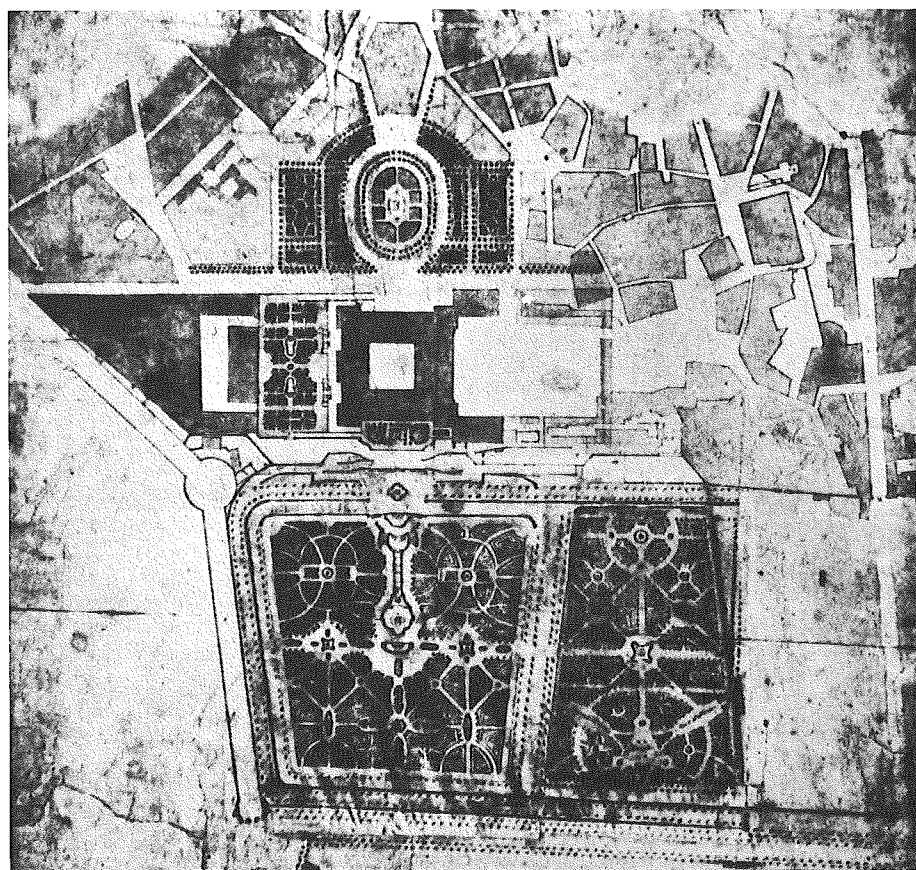
dai primi momenti, dopo i disegni ziali di Juvara per il palazzo di Madrid nasce un problema dato che l'Alar continua ad occupare la sua primitiva posizione, conservando ancora l'immagine di castello medievale su una montagnola e circondato da una muraglia che lo protegge. In questo senso, il suo accesso è dato attraverso Madrid e la stessa alla Mayor non arriva direttamente alla sua entrata principale, ma facendo un giro entra nella Plaza des Armas. Non basta, un terrapieno divide in questo punto la città, separando quasi tutto un quartiere e creando nella par-bassa un nucleo appartato, che senza essere in nessun modo compreso nelle riforme di Carlos III, a poco a poco resterà emarginato dal resto. Così, dopo il progetto di Juvara esiste un'idea di Sabatini, per unire tutte le parti della città con un ponte, creando una uscita non solo a quella parte, ma soprattutto, dando decoro ad una delle entrate del palazzo. Il progetto di Silvestre Perez, di cercare unire anche la parte del palazzo che si trova dall'altro lato del terrapieno alla Cuesta de la Vega — configura una soluzione completamente nuova a Madrid, contrapponendola per la sua importanza al Paseo del Prado. Lo schema del viadotto era stato già progettato da José Napoleon durante il suo soggiorno a Napoli, mentre cercava di risolvere il problema esistente via Toledo¹⁹. Ma l'idea di Perez non si incentra tanto nella creazione di un viadotto, quanto ponendo questo a testate, traccia una serie di grandi piazze circoagonali, che per le loro dimensioni di circa quattrocento metri di ampiezza ci possono ricordare il Progetto di Antolini del Foro Napoleonico a Milano.

Silvestre Perez — dice Chueca Goitia commentando il progetto — comincia a resuscitare un'idea di ampliamento di Sabatini, consistente nel creare una grande piazza monumentale posta a mezzogiorno del palazzo e che corrisponde alla attuale Plaza de la Arria, ma tracciata con maggior ampiezza e che termina ad esedra. Seguendo un esatto asse nord-sud, unisce la piazza di Sabatini un'altra piazza quadrata con un obelisco al centro che segna la fine della Calle Mayor. Da quella piazza quadrata, attraverso una via e un ponte, si passa ad una piazza circoagonale che si unisce con San Francisco el Grande, sul quale si proietta la nuova facciata che guarda verso



sopra:
Sabatini, progetto per la piazza dei giardini del Palazzo Reale, 1770

sotto:
Pascual Colomer, progetto di sistemazione della «plaza de Oriente», 1835



uno degli assi diagonali. Nel centro di questo spazio, che ha la forma di un circo romano, si trova un arco di trionfo che ha tre centri e in ogni estremità delle esedre, un monumento»²⁰. In un certo senso è parallelo al Palazzo di Torino, in quanto l'idea iniziale consiste nell'interrompere le mura, nonostante il progetto si avvicini di più a Nancy o a Washington che all'immagine che costruirono Hermosilla o Ventura Rodriguez nei Prados.

Il significato del nuovo tracciato, si basa sull'unione di due punti che nella nuova monarchia acquistano particolare importanza: il Palazzo e la Corte. Trasformata la chiesa di San Francisco in Corte del Paese, con una capienza di mille persone, l'unione tra l'esecutivo e il legislativo che si ha a Washington, il legame tra la Casa Bianca e il Campidoglio ricorda lo schema che si stabilisce a Nancy, dato che comunicano l'esedra del palazzo, il viale e la piazza. Si ha dunque una nuova aggiunta nel progetto, in cui ognuno degli elementi si arricchisce in conformità con le idee del momento.

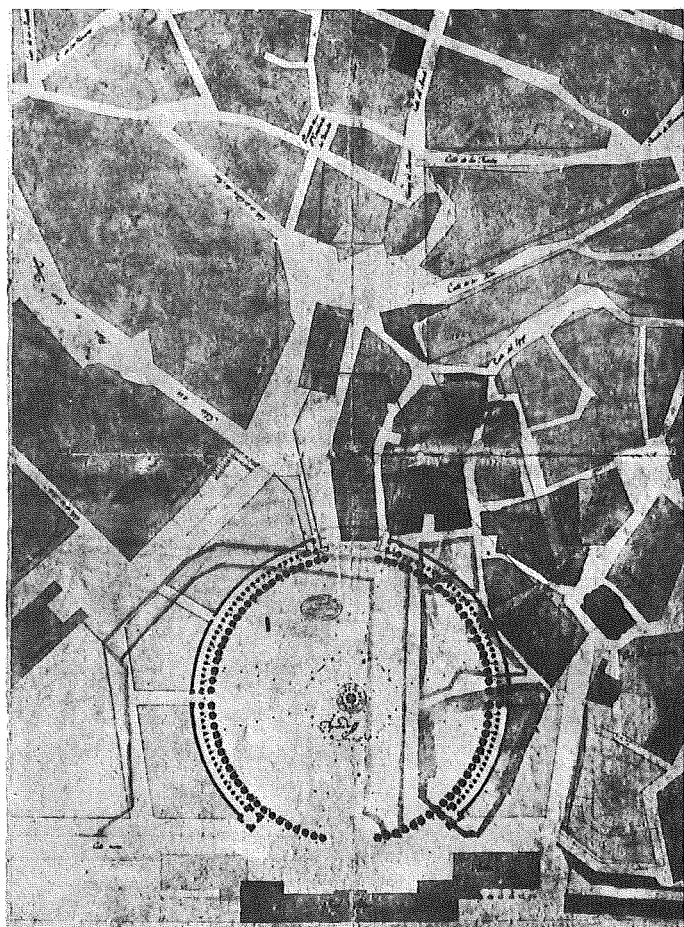
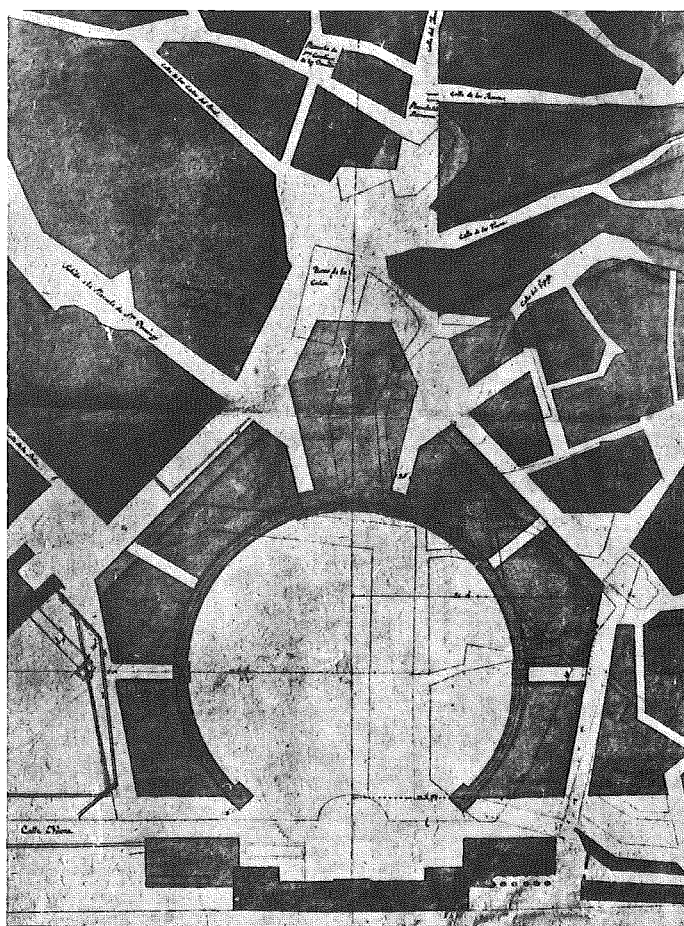
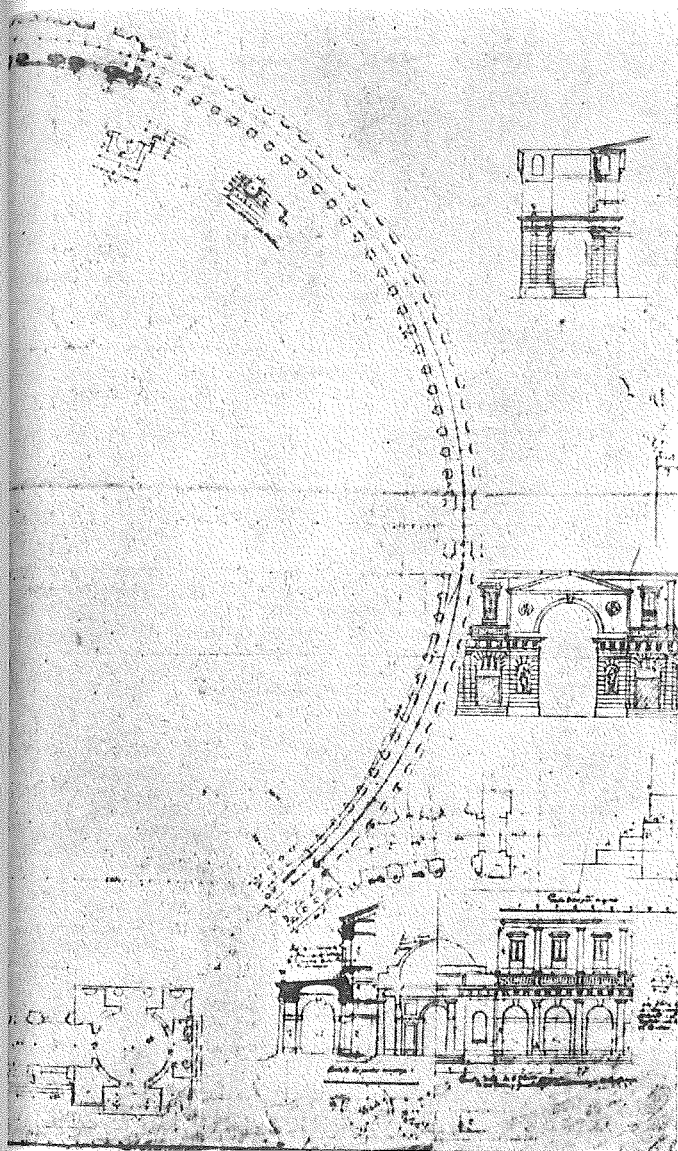
Se analizziamo il tracciato in ognuna delle sue parti, cioè dividendolo nell'armeria, la grande piazza quadrata, il viadotto, la piazza circoagonale, e il gruppo di San Francisco, il primo punto da trattare è logicamente il problema del legame del palazzo con la città, dato che questo è emarginato dal resto di Madrid; soltanto le riforme che Sabatini vuole realizzare all'inizio del periodo, negli anni sessanta o settanta, hanno un interesse, anche se non si indirizzano nel senso di integrare il palazzo con la città, ma al contrario quello che cercano di ingrandire è il giardino del palazzo, creando una serie di zone verdi nei suoi dintorni. Ha per questo importanza il progetto di Perez, dato che — e disgraziatamente non esistono disegni di questa parte — vuole creare nelle vicinanze del palazzo che guardano verso Madrid una grande piazza, che si congiungerebbe con la Calle de Alcalá, attraverso un grande viale. In questo progetto, l'intenzione di Perez era chiara: voler unire in modo degno il palazzo al resto della città, lasciando così il rione di vicoletti com'era al tempo di Casa d'Austria, e soprattutto, diminuendo per quanto è possibile l'importanza che hanno i giardini, potenziando un nuovo viale che coincide con l'avvicinamento al potere del re francese. In questo senso, l'idea di un grande viale che finisce in una piazza, pur essendo una frase di Laugier, si ritrova in Milizia. E dato che si è stabilito che una città è come un parco, e che chi non sa progettare un parco non sa costruire una città, Perez, portando al limite il giardino che è stato realizzato da Sabatini davanti al palazzo, vuole sviluppare questa idea. Ma dato che il progetto non si può realizzare, e che

le demolizioni erano già iniziate, resta davanti al palazzo un gran terreno, che in qualche modo bisogna utilizzare. Solo dopo la Guerra di Indipendenza, un altro architetto che abitava a Roma, durante il soggiorno di Perez, Isidro Gonzalez Velazquez, definisce il progetto creando davanti al palazzo come unico cambiamento una piazza circolare con colonne, escludendo pertanto tutti i tentativi di continuare con lo sviluppo del viale²¹. Anche se di passaggio, l'interesse che presenta questa piazza è notevole, soprattutto per quello che possono significare nella Spagna della Ragione le influenze italiane o francesi. Lasciando da parte la presenza costante della colonnata di architettura neoclassica che si può vedere non solo nel progetto che per il peristilio del Prado fece Ventura Rodriguez, ma anche in quello di Gonzalez Velazquez, il punto più importante è osservare come la presenza di Milano del Foro di Antolini, si manifesta a Madrid.

Il progetto di Velazquez per la Plaza de Oriente, se ben adotta gli schemi formali di Antolini, non comprende — forse per una mancanza di formazione — l'intento del Foro Bonaparte. Come dice Tafuri: «...il progetto è allo stesso tempo, una alternativa radicale alla storia della città, un simbolo pieno di valori ideologici assoluti, un luogo urbano che, come presenza totalizzante, si propone di cambiare la struttura urbanistica interna recuperando l'architettura ad un ruolo comunicativo di valore decisivo»²². E il progetto di Velazquez, a parte la sua apparente pompa, è errato, tra l'altro perché non comprende il senso che ha quello che sta facendo, perché non vede che la sua unica riforma è una riforma estetica. Ma ritornando al tema del progetto di Perez, è interessante notare come dopo la Plaza de la Armeria, della Cour d'honneur, come egli stesso la chiama, mette una grande piazza quadrata. Il tema della Plaza Mayor, studiato a suo tempo da Bonet Correa, è in fin dei conti caratteristico della architettura spagnola del secolo XVIII²³. Sia che si tratti di piazze barocche o piazze neoclassiche, la loro funzione è cambiata in modo notevole. La piazza spagnola deriva da una regolarizzazione della piazza medievale, con l'influenza italiana che si manifesta nel disegno di piazze a rettilineo, ma sull'esempio di quelle fiamminghe, con una funzione non solo di ornamento ma anche soprattutto di luogo in cui si svolge un'attività commerciale. Luogo in fin dei conti in cui si trovano gli elementi rappresentativi del potere politico civile (mai religioso, se non nelle piazze americane, come indica Bonet, in quanto nella colonizzazione il potere religioso significava chiaramente un potere politico, integrandosi in questi casi la cattedrale e la piazza),

la piazza neoclassica cambia in quanto i modelli che vengono introdotti sono più vicini agli schemi francesi che a quelli spagnoli dell'inizio del XIX secolo. Così, nelle piazze che lo stesso Perez disegna nel 1817 per San Sebastian, in quelle che progetta per Bilbao o in una qualunque di quelle che a partire da questo momento si sviluppano in Spagna, la problematica delle vie aperte, della rottura dell'ideale barocco, si manifesta in modo preciso.

Ma l'immagine che qui appare, non ha niente a che vedere, malgrado la sua tipologia, con quella tradizionale della piazza. Ora lo spazio definito davanti al palazzo, si pone davanti al problema dell'accesso a questo. Se ricordiamo quanto detto, l'ingresso doveva essere realizzato in forma obliqua e una volta giunti al palazzo era necessario fare una curva per non finire nella Cuesta de la Vega. Per questo, la piazza ha un significato divisorio, offrendo quattro alternative diverse: l'entrata nel palazzo, l'ingresso all'asse della piazza circoagonale, l'accesso alla Calle Mayor e la discesa alla Cuesta de la Vega. Il viadotto, (forse, come abbiamo detto prima, elemento originario del progetto) avendo intenzione Perez di ripetere lo schema sviluppato a Napoli durante il soggiorno di José Napoleon, presenta a sua volta un chiaro riferimento al senso storicista. Prima, la presenza di due grandi fontane nel Prado, di due statue che definivano il centro e la vita del viale — la fontana della dea Cibele e quella del Nettuno — supponevano un proposito di gusto classicista da parte di quella minoranza enciclopedica. Quegli individui — sudditi in fin dei conti, del re che incoraggia gli scavi di Ercolano — si compiacciono allora, seguendo i consigli dell'Enciclopedia, di collocare fontane nei viali, di definire elementi rappresentativi del gusto delle rovine. Perez ha bisogno di precisare fino a che punto l'antichità è presente nel nuovo significato della vita e progetta un viadotto di chiara impronta romana. Il fine che ha per la città il viadotto è manifesto. Si tratta di rivalutare il quartiere non solo nella parte più alta, ma anche di sviluppare la vecchia via di Segovia. Situata nell'avvallamento della Cuesta de la Vega, perpendicolare come nascita al viadotto, Perez la sottolinea creandovi una entrata. E questo sarebbe un altro possibile punto di comparazione al fine di vedere le differenze esistenti fra il piano napoleonico e quello che viene concepito per i Prados. Prima la porta aveva, come abbiamo già detto, un concetto di limite, glorificando allo stesso tempo la città che l'aveva creata. Ora, si sopprime il concetto di porta e si crea un ornamento, una scalinata, nella quale il senso del potere è cambiato. Ma l'interessante è che l'arco che definiva la porta continua ad esistere come ele-



Isidoro Gonzales Velazquez, progetto di sistemazione della « Plaza de Oriente », 1817; progetto per adattare l'iniziale proposta di Silvestre Perez, consistente nel tracciare un grande viale che attraversasse la città

in alto:
dettaglio della piazza e planimetria

di lato:
il colonnato della « Plaza de Oriente ».

mento di potere, e questa volta lo si concepisce per glorificare l'uomo. In un momento come questo, è la persona umana che acquista tutta l'importanza di fronte agli schemi del Potere Barocco. Così, potremmo contrapporre il concetto del mausoleo neoclassico, destinato a glorificare l'individuo, e il catafalco barocco, inteso come omaggio al potere; potremmo confrontare la città che vuole l'integrazione dell'uomo con la natura con il palazzo, concepito, anche quando è una seconda residenza, come simbolo del potere; potremmo vedere l'albero che protegge l'individuo di Ledoux dalla architettura degli dei — il proprio olimpo — contrappo-
nendolo al mausoleo di Boullée, che vuole innalzare l'uomo alla categoria di dio, concedendogli quindi un universo. Ha allora significato la sostituzione della porta con l'arco di trionfo, che si deve collocare non già nella parte di ingresso alla città, ma nella sua zona più nobile, lì dove più si nota la sua importanza. Ed è il grande elemento circoagonale di circa mille piedi di lunghezza, l'elemento fondamentale di tutto l'insieme.

Questa immagine contrapposta alla piazza tradizionale, sembra avere la pretesa di ripetere lo schema del Circo di Caracalla, di piazza Navona o di qualsiasi altra immagine del mondo classico. Ma quello che è più importante è che basandosi su questa piazza, articola in realtà tutto l'insieme e delimita in modo perfetto una zona della città. La presenza di tre punti, di due obelischi e un arco di trionfo, dà al tutto una solennità simile a quella che si trovava nella Parigi della Rivoluzione, quando in grandi spazi si celebrava la festa dell'azione rivoluzionaria. Immagine del mondo classicista, la sua concezione è diametralmente opposta a quella che condiziona la costruzione dei Prados. Se ricordiamo come dice Chueca, che l'urbanesimo di Carlos III si basa «... su trasformazioni di carattere periferico, i suoi sforzi erano diretti più che all'interno all'abbellimento della fascia esterna, dove si potevano fare grandi piani»²⁴, e lo confrontiamo con la nuova immagine che anche nel così detto classicismo nasce agli inizi del secolo comprenderemo i diversi motivi o, ancor più, l'evoluzione ideologica che si è venuta producendo e che ci può portare da una valorizzazione del simbolo come in Boullée, a schemi di ritorno al mondo classico, in cui si ripetono le immagini che gli diedero prestigio e si adottano i temi sorti in quel periodo. E' all'interno di questo schema che dobbiamo considerare la piazza di Perez, elemento di separazione con un passato tuttavia a lui vicino. Rifiuta la piazza barocca e la città in cui questa si concepisce come mercato o arena. E il suo ultimo elemento, l'uso che progetta per la chiesa

di San Francisco di Madrid, è più interessante per il suo valore simbolico che per le riforme che pretende di portare a termine. Concepisce il convento come Parlamento, creando a questo fine un salone circolare al centro del quale pone il monarca, attorniato da mille deputati. E volendo inserire le Cortes in questa idea di nuovi spazi, rompe la struttura della chiesa e organizza una seconda entrata, che, orientata verso il palazzo, per la sua dimensione e posizione immagina come la principale.

E' questa l'unica riforma che Perez ha l'intenzione di realizzare nella Madrid di Napoleone? Logicamente no. Ci sono piccole piazze nel centro della città che crea demolendo vecchi conventi, e si pone in generale la preoccupazione di aprire tutta una serie di spazi all'interno della città, seguendo un po' lo schema urbano della Parigi di Enrico IV, o di altri fra i suoi progetti utopici di città, del così detto Puerto de la Paz, nei dintorni di Bilbao. Qui, prendendo a riferimento lo schema della pianta di Londra (unendo così la problematica barocca della città, della Parigi di Enrico IV e della Roma di Sisto V), valuta in modo nuovo le piccole piazze del piano originale di Vienna, e immagina soprattutto in modo simile allo schema di Madrid quello che considera come nuovo nucleo della città, che non è altro che l'antico Mercato del Paese del progetto londinese.

* L'« Ilustracion » è un movimento ideologico che non varca i confini della Spagna, non esiste quindi in italiano un termine equivalente. Abbiamo per questo lasciato nel testo la parola in spagnolo fra virgolette (n.d.t.).

1 T.W. Adorno, *Dialettica del Illuminismo*, Buenos Aires 1970, p. 7.

2 Diego de Villanueva, oltre a tradurre in spagnolo i testi citati nel suo libro *Diferentes Papeles criticos de arquitectura*, Valencia 1761, raccomanda nell'introduzione il testo di Laugier *Essai sur l'architecture*; le *Memorias criticas de arquitectura*, edite a Parigi nel 1711 da Saugrain e la *Coleccion de algunos papeles concernientes a las artes*, sommari del *Mercure de France* del 1747. A proposito di Diego de Villanueva vedere F. Chueca Goitia: *Juan de Villanueva*, Madrid 1949; *Varia Neoclasica*, Madrid 1973; Kubler *La arquitectura en España en los siglos XVII y XVIII*, *Ars Hispaniae*, t. XIV; C. Sambricio *Diego de Villanueva y los papeles criticos*, *Revista de Ideas Esteticas*, Madrid 1973, n. 122.

2 Diego de Villanueva, oltre a tradurre in spagnolo i testi citati nel suo libro *Diferentes Papeles criticos de arquitectura*, Valencia 1761, raccomanda nell'introduzione il testo di Laugier *Essai sur l'architecture*; le *Memorias criticas de arquitectura*, edite a Parigi nel 1711 da Saugrain e la *Coleccion de algunos papeles concernientes a las artes*, sommari del *Mercure de France* del 1747. A proposito di Diego de Villanueva vedere F. Chueca Goitia: *Juan de Villanueva*, Madrid 1949; *Varia Neoclasica*, Madrid 1973; Kubler *La arquitectura en España en los siglos XVII y XVIII*, *Ars Hispaniae*, t. XIV; C. Sambricio *Diego de Villanueva y los papeles criticos*, *Revista de Ideas Esteticas*, Madrid 1973, n. 122.

2 Sulle critiche razionaliste nella prima metà del XVIII secolo, è interessante confrontare le opinioni di Tosca nel suo *Compendio Matematico*, t. V, Valencia 1727; quello che dice Llaguno nel *Diccionario de Arquitectos*, Madrid 1923, t. IV su Fray Pedro Martinez, pp. 118; su Amor

de Soria, economista esiliato dalla Corte degli Austriaci, in *Archivo de la Academia de la Historia*, Ms. 28.5/5614... Sul tema, vedere C. Sambricio, *Ponencias del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada 1973, *Resumen de Ponencias*, pp. 146.

4 Diego de Villanueva: *Diferentes papeles criticos*, Valencia 1761.

5 Su Silvestre Perez, vedere F. Chueca Goitia, *Villa de Madrid, El Madrid de Jose Napoleon* n. 6, 1960. C. Sambricio: *Catalogo de la exposicion de Silvestre Perez*, San Sebastian 1974.

6 Diego de Villanueva, *op. cit.*, p. 10.

7 A proposito della Biblioteca della Academia de Bellas Artes de Madrid, vedere C. Bedat: *El catalogo de la Biblioteca de la Academia de San Fernando en 1793*, *Academia* n. 25 e 26. Sulla Biblioteca de la Academia de Valencia, esiste ugualmente un articolo di Bedat, è anche interessante vedere il libro di Garin *Historia de la Academia de San Carlos de Valencia*, Valencia 1947. J. Sarrailh *L'Espagne éclairée de la seconde moitié du XVIII*, Parigi 1964.

8 H. Damisch, *L'oeuvre des Churriguera, La catégorie du masque*, Annales 1960.

9 C. Bedat, *L'Académie des Beaux-arts de Madrid*, Toulouse 1974.

10 Molina Campuzano, *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII*, Madrid 1960; J. Gallego, *L'Urbanisme a Madrid au XVII en L'Urbanisme de Paris et l'Europe 1600-1680*, Parigi 1969, pp. 251-267; Bottineau, *L'Art de cour dans l'Espagne de Philippe V*, Bordeaux 1960.

11 Bonet Correa, *El plano de Juan Gomez de Mora de la Plaza Mayor de Madrid en 1636*, in *Annales del Instituto de Estudio Madrileños*, t. IX, 1973; sulle piazze, *Les places octogonales en Espagne au XVIII*, in « Coloquio » n. 8, terza serie, luglio 1973. Sulla tipologia dei conventi nella Spagna del XVII e XVIII secolo, esiste uno studio di prossima pubblicazione.

12 J. Gallego, *op. cit.*, pp. 263.

13 La visione artistica del Conte di Aranda, è in parte riflessa in Ferrer: *El Conde de Aranda y su defensa de España, refutación al viaje de Figaro*, Madrid-Zaragoza 1972.

14 Molina Campuzano, *La urbanización en Madrid en el siglo XVIII*, in *El Madrid de Carlos III*, Ayuntamiento de Madrid, 1961, pp. 81-19. Benito Bails, *Elementos de Matematicas*, t. IX, corrisponde alla *Arquitectura Civil*, Madrid 1783, pp. 736.

15 Con i progetti conosciuti della Porta di Alcalá, che corrispondono a quelli presentati da Ventura Rodriguez e Sabatini, abbiamo trovato nell'archivio di Salamanca la documentazione relativa ad un terzo progetto della Porta di Alcalá, ideato dall'autore dei Prados, che presenta il suo progetto come continuazione del progetto dei Prados. I tre progetti vennero presentati insieme al re, che scelse quello di Sabatini. I cinque disegni di Ventura Rodriguez furono pubblicati a suo tempo nella rivista « Arquitectura » di Madrid, nell'anno 1935. La documentazione dell'archivio di Salamanca riferentesi alla costruzione della Porta, corrisponde alla seg. Sup. Hacienda 1275 (1778) 18-9.

16 A. Ponz, *Viaje por España y por el extranjero*, ristampa del 1947, p. 503.

17 F. Chueca Goitia, *El Madrid de Jose Napoleon*, in *Villa de Madrid*, n. 6; vedere ugualmente P. Navascues Palacios, *La arquitectura madrileña del siglo XIX*, Madrid 1973; C. Sambricio, *Catalogo de la exposicion de Silvestre Perez*, in *Collegio de Arquitectos de San Sebastian*, San Sebastian 1974.

18 Duran Salgado, *El Palacio de Oriente y sus jardines. Proyectos antiguos no realizados*. Catalogo della esposizione tenuta nel Museo di Arte Moderna, Madrid 1935.

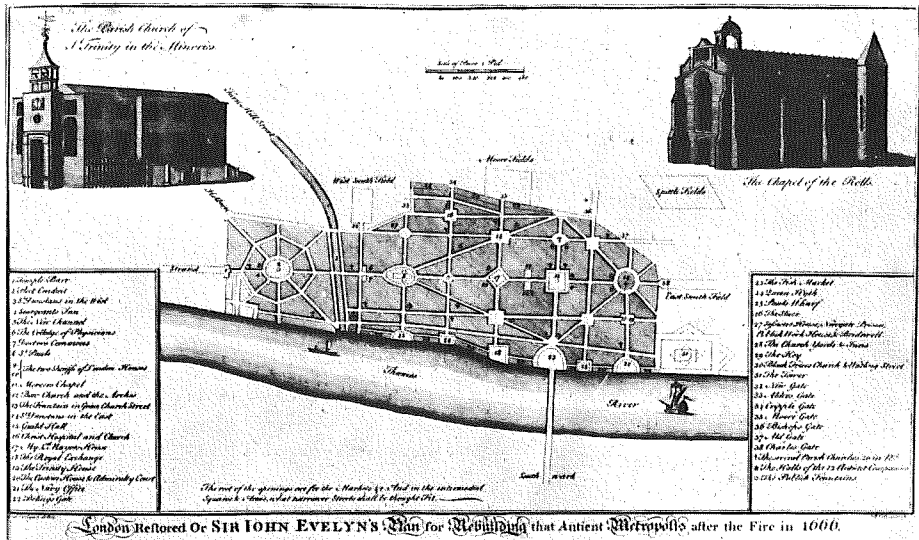
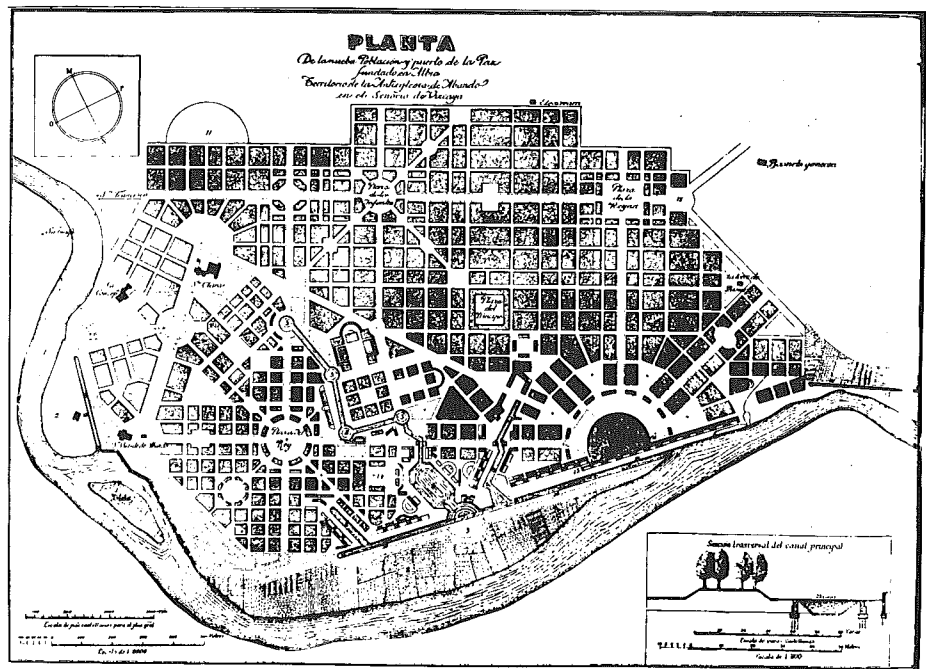
19 L. Terres Balbas, *Resumen historico del urbanismo en España*, Madrid 1954; P. Lavedan, nella sua *Histoire de l'Urbanisme*, t. III, indica l'esistenza del Piano di Silvestre Perez per Madrid, pp. 40 e 421. Sul progetto per Napoli, Lavedan cita ugualmente, p. 43, la bibliografia esistente.

20 Chueca Goitia, *op. cit.*, p. 36.

21 Moreno Villa, *El proyecto de la Plaza de oriente de Gonzalez Velazquez*, *Arquitectura* 1932. Ugualmente, in Duran Salgado, *op. cit.*, vedere p. 41.

22 Tafuri, *Progetto e utopia*, Roma 1973, p. 25.

23 F. Chueca, *Madrid y Sitios Reales*, Madrid 1958.



In questa pagina, dall'alto in basso:
 Silvestre Perez, «Puerto de La Paz», 1807,
 progetto per una nuova città in prossimità
 di Bilbao; J. Evelyn, piano per la ricostru-
 zione di Londra, 1666; Ellicot, piano di
 Washington, D.C., 1792.

